

Érasme, l'Arétin et Boccace dans l'invention du discours comique-burlesque d'Annibal Caro

Article (Published Version)

Moroncini, Ambra (2017) Érasme, l'Arétin et Boccace dans l'invention du discours comique-burlesque d'Annibal Caro. *Renaissance and Reformation*, 40 (1). pp. 67-90. ISSN 0034-429X

This version is available from Sussex Research Online: <http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/69405/>

This document is made available in accordance with publisher policies and may differ from the published version or from the version of record. If you wish to cite this item you are advised to consult the publisher's version. Please see the URL above for details on accessing the published version.

Copyright and reuse:

Sussex Research Online is a digital repository of the research output of the University.

Copyright and all moral rights to the version of the paper presented here belong to the individual author(s) and/or other copyright owners. To the extent reasonable and practicable, the material made available in SRO has been checked for eligibility before being made available.

Copies of full text items generally can be reproduced, displayed or performed and given to third parties in any format or medium for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes without prior permission or charge, provided that the authors, title and full bibliographic details are credited, a hyperlink and/or URL is given for the original metadata page and the content is not changed in any way.

Érasme, l'Arétin et Boccace dans l'invention du discours comique-burlesque d'Annibal Caro*

AMBRA MORONCINI

University of Sussex

This article considers Annibal Caro's religious sentiments during the years of his most intense comic and paradoxical production: the pre-Tridentine period from 1536 to 1543, a time of tense expectation in Rome for significant Church reform. Although Caro's religious beliefs never raised suspicions of heterodoxy, we shall see that both his paradoxical prose in Berni's style, and his only comedy (which he conceived at the request of the Duke Pier Luigi Farnese but was never authorised by Caro to be represented or published in his lifetime), show that Erasmian influences and suggestions from Boccaccio and Aretino allowed him to safely engage in a discourse of religious dissent.

Cet article analyse la position religieuse du lettré Annibal Caro durant les années de sa plus intense activité comique-burlesque : la période pré-tridentine de 1536 à 1543, où il composa des proses paradoxales à la manière de Berni, et son unique comédie, conçue à la demande du duc Pier Luigi Farnèse. Caro n'autorisa pas, de son vivant, la représentation de celle-ci, et la comédie ne fut publiée que de manière posthume. Nous verrons que, bien que les sentiments religieux de Caro n'aient jamais suscité de soupçons d'hétérodoxie, ce furent des influences érasmienne, ainsi que des suggestions venues de Boccace et de l'Arétin, qui lui permirent d'élaborer un style discursif masquant sa polémique contre les faiblesses morales de l'Église.

Annibal Caro (1507–1566), lettré originaire des Marches, auteur d'œuvres en vers, en prose et de traductions — on lui doit la version en *volgare* de l'Énéide (1563–66) — demeure avant tout aujourd'hui dans les mémoires pour *L'Apologia degli Accademici di Banchi di Roma contra M. Lodovico Castelvetro da Modena* (1558), écrite pour défendre sa réputation de poète et de lettré après la sévère critique de sa *canzone Venite a l'ombra de' gran gigli d'oro* (1554) par Castelvetro¹. La controverse linguistique opposant Caro et le philologue de

* Je remercie Stefano Jossa pour nos échanges qui ont contribué à enrichir le contenu de cet article. Je suis de même reconnaissante envers Konrad Eisenbichler, Paolo Procaccioli et Marco Faini pour leur assistance, et envers Roland Béhar et Yves Le Juen pour leur aide généreuse dans la traduction de cet article en français.

1. Voir *Apologia degli Accademici di Banchi di Roma contra M. Lodovico Castelvetro da Modena*. In *forma d'uno spaccio di Maestro Pasquino, con alcune operette incluse del Predella, del Buratto, di Ser Fedocco. In difesa della seguente canzone del Commendatore Annibal Caro*, in Annibal Caro, *Opere*, éd. Stefano

Modène est passée à l'histoire comme étant l'une des plus grandes polémiques littéraires du *Cinquecento* italien², et même comme la plus cruelle, ne serait-ce que parce qu'on se souvient qu'elle causa la persécution de Castelvetro par l'Inquisition. Cependant, un certain nombre d'études ont mis en lumière les implications politiques de la dispute, démontrant que ce qui déclencha le mécanisme inquisitorial contre Castelvetro fut son appartenance à des sphères religieuses dissidentes de l'époque, en particulier à Modène³. En revanche, les sentiments de Caro en matière de foi ont été bien moins étudiés, en raison probablement de sa réserve religieuse, exigée par son rôle public de secrétaire de la cour des Farnèse.

Le présent article analysera la position religieuse de Caro durant les années de sa plus intense activité comique-burlesque, la période pré-tridentine entre 1536 et 1543, où il composa des proses extravagantes à la manière de Berni, et son unique comédie composée à la demande du duc Pier Luigi Farnèse, mais dont Caro n'autorisa pas, de son vivant, la représentation et qui ne fut publiée qu'après sa mort. On verra que ce furent des influences érasmiennes, ainsi que

Jacomuzzi (Turin : Utet, 1974), 83–328. Pour approfondir la polémique entre Caro et Castelvetro, voir Stefano Jossa « Filosofi e letterati. Muratori e Fontanini interpreti della contesa tra Castelvetro e Caro », in *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento* (Atti della XXII giornata Luigi Firpo. Torino 21–22 Settembre 2006), éd. Massimo Firpo et Guido Mongini (Firenze : Olschki, 2008), 113–130, et Enrico Garavelli, « Prime scintille tra Caro e Castelvetro (1554–1555) », in *“Parlar l’idioma soave”. Studi di filologia, letteratura e storia della lingua offerti a Gianni A. Papini*, éd. M. M. Pedroni (Novara : Interlinea, 2003), 131–145. Voir aussi Roland Béhar, « La “correction amiable”. Formes de la controverse poétique dans les débuts de la théorie poétique vernaculaire au XVI^e siècle », *Atlante. Revue d'études romanes* 2 (2015) : 37–70 (45–54). Pour les œuvres d'Annibal Caro, je renvoie au volume édité par Jacomuzzi. Pour des perspectives récentes et plus complètes sur le lettré des Marches, voir les études du volume collectif *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, éd. Diego Poli, Laura Melosi et Angela Bianchi (Macerata : Quodlibet, 2009).

2. Celle sur le primat de l'Arioste ou du Tasse ne fut pas moins ardente. Voir sur ce point Stefano Jossa, « La polemica sul primato di Ariosto o di Tasso », in *Atlante della letteratura italiana*, éd. Sergio Luzzatto et Gabriele Pedullà, 3 vol. (Torino : Einaudi, 2011), 2 : 244–248 ; Sergio Zatti, *The quest for Epic: from Ariosto to Tasso* (Toronto-London : University of Toronto Press, 2006), 95–113 ; Riccardo Bruscagli, *Stagioni della civiltà estense* (Pisa : Nistri-Lischi, 1983).

3. Voir Stefano Jossa, « Ludovico Castelvetro between Humanism and Heresy », in *Beyond Catholicism : Heresy, Mysticism, and Apocalypse in Italian Culture*, éd. Fabrizio De Donno et Simon Gilson (New York : Palgrave Macmillan, 2014), 77–103, et Salvatore Lo Re, « Ludovico Castelvetro e Annibal Caro: storia di una controversia tra letteratura ed eresia », in *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, 91–112.

des suggestions empruntées de Boccace et de l'Arétin, qui permirent à Caro de développer un discours masquant sa polémique contre les faiblesses morales de l'Église, attitude plus proche de l'Évangélisme italien que du programme des réformes — orthodoxes — mises en œuvre par Paul III.

I. Le *capriccio* vertueux de la *Diceria di Santa Nafissa*

Si l'on considère la prose burlesque de Caro, c'est-à-dire ses *capricci* à la manière bernésque — selon l'acception que le *Cinquecento* accordait à ce terme pour désigner une écriture libérée de la norme du *decorum*, avec une connotation de « *libertà e pazzia* » (« liberté et folie »)⁴ —, il convient de préciser que ceux-ci furent composés pour une *sodalitas* romaine qui se réunissait avant tout pendant l'époque du Carnaval, l'*Accademia della Virtù*. On ne sait que peu de chose sur celle-ci, car elle a souvent été confondue — et continue de l'être — avec l'*Accademia Vitruviana*. Les rares documents, parfois contradictoires, qui ont trait à cette *sodalitas* suggèrent qu'elle changeait de nom au gré des recherches qui y étaient menées, même s'il semble que l'apogée de son activité se situe dans la période du Carnaval de la seconde moitié des années 1530⁵. Les références sûres datent du carnaval de 1538, quand Caro lui-même écrivit à son ami Benedetto Varchi que cette congrégation vertueuse était le plus souvent dénommée *Reame della Virtù* et qu'on la connaissait surtout pour les discours extravagants que les membres « *vassalli* » (« vassaux ») offraient au « *Re* » (« Roi ») Vertueux. Celui-ci était le plus souvent le lettré siennois Claudio Tolomei, par ailleurs promoteur de cette académie⁶. Placée sous l'égide de la Vertu divinisée, cette congrégation vertueuse comptait parmi ses membres des lettrés influents de la

4. Voir Francesco Paolo Campione, *La regola del Capriccio. Alle origini di un'idea estetica* (Palermo : Aesthetica Preprint, 2011), 22–35. Voir aussi Francesca Jossa, « *Coronati di cavoli o di bieta : identità e alterità dello stile burlesco* », *In Verbis* 6.1 (2016) : 63–82.

5. Voir Ambra Moroncini, « *Il Giuoco de la Virtù : Un intreccio accademico tra "stravaganze" letterarie e suggestioni evangeliche* », in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie nell'Italia Centrale tra Cinque e Seicento : Roma e Firenze*, éd. Carla Chiummo, Antonio Geremicca et Patrizia Tosini (Rome : De Luca, 2017), 101–110, et Ambra Moroncini, « *The Accademia della Virtù and Religious Dissent* », in *The Italian Academies 1525–1700 : Networks of Culture, Innovation and Dissent*, éd. Jane Everson, Denis Reidy et Lisa Sampson (Oxford : Maney Legenda, 2016), 88–101.

6. Voir Anibal Caro, *Lettere familiari*, éd. Aulo Greco, 3 vol. (Florence : Le Monnier, 1957–61), 1 : 59 (n. 27–28 bis), 72–73 (n. 39–40 bis) ; pour le rôle de Claudio Tolomei dans l'*Accademia della Virtù*, voir Luca Contile, *Delle lettere di Luca Contile*, 2 vol. (Pavia : Bartoli, 1564), 1 : 19–21 et 30–31 ; voir aussi

cour romaine, notamment Annibal Caro, Giovan Francesco Bini, Luca Contile, Mattio Franzesi, Francesco Maria Molza, et Giulio Landi. Tous, ou presque, étaient très proches de figures importantes de la dissidence religieuse du XVI^e siècle italien. Claudio Tolomei lui-même, lié par sa mère aux frères Sozzini⁷, dont les activités hérétiques sont très bien documentées, avait été, à Sienne, un compagnon du réformateur Aonio Paleario⁸. Durant les années d'avant et après le Concile de Trente, il adopta des attitudes religieuses allant « *dall'ammirazione caldissima per Bernardino Ochino, al ripiegamento su posizioni ortodosse, peraltro assai moderate* » (« de la fervente admiration pour Bernardino Ochino vers un repli sur des positions orthodoxes, par ailleurs assez modérées »)⁹. Plus important encore pour notre analyse est le fait que parmi les membres de ce cercle romain vertueux figuraient aussi Marcantonio Flaminio, co-auteur du *Beneficio di Cristo*, le livre le plus important du mouvement évangélique en Italie, et d'autres disciples de Juan de Valdés, tels que Pietro Carnesecchi, Giuseppe Giova, Jacopo Bonfadio et le peintre Sebastiano del Piombo¹⁰.

Grâce aux lettres de Caro à Varchi, on sait qu'en temps de carnaval, temps de licence relativement transgressive même dans la cité des Papes, les académiciens vertueux s'accordaient un peu d'indulgence au moyen d'un concours d'*encomia*, de compositions joyeuses et extravagantes qui, en vers ou en prose, employaient un « *favellar coperto* » (« parler dissimulé ») rarement dénué de connotations hétérodoxes¹¹.

Luigi Sbaragli, *Claudio Tolomei. Umanista senese del Cinquecento: La vita e le opere* (Siena : Accademia per le Arti e per le Lettere, 1939), 48–53.

7. Luigi Sbaragli, *Claudio Tolomei. Umanista senese...*, 2.

8. Voir Léo Košuta, « L'Académie Siennoise : une académie oubliée du XVI^e siècle », *Bullettino Senese di Storia Patria* 87 (1980) : 23–57. Sur la divergence religieuse des frères Sozzini et d'Aonio Paleario, voir Salvatore Caponetto, *La Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento* (Turin : Claudiana, 1997), et Valerio Marchetti, *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento* (Florence : La Nuova Italia, 1975).

9. Cesare Vasoli, « Introduzione ai problemi della cultura filosofica », in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545–1622)* 2 vol. II. *Forme e Istituzioni della produzione culturale*, éd. Amedeo Quondam (Rome : Bulzoni, 1978), 133–147 (136–137).

10. Pour une vision plus approfondie, voir Ambra Moroncini, « *Il Giuoco de la Virtù* : Un intreccio accademico tra "stravaganze" letterarie e suggestioni evangeliche », et « *The Accademia della Virtù and Religious Dissent* ».

11. Simonetta Adorni Braccesi, « Tra "favellar coperto" e censura. *La Formaggiata di Sere Stentato* (Giulio Landi) 1542 », in *L'inquisizione e l'eresia in Italia : medioevo ed età moderna. Omaggio a Andrea Del Col*, éd. Giuliana Ancona et Dario Visintin, 3 vol. (Monterea Valcellina : Circolo culturale Menocchio,

Il n'est pas fortuit qu'Érasme de Rotterdam et Cornelius Agrippa, la pensée desquels marque les intérêts entre autres religieux d'une grande partie des lettrés « irréguliers » italiens, aient aussi été les principaux humanistes à avoir conféré une nouvelle vitalité à ce genre ludique¹². À l'époque de ses lettres à Varchi, Caro produit parmi ses éloges paradoxaux la *Nasea, o Diceria de' Nasi*, qui se proposait de célébrer le talent littéraire à travers un éloge allusif des grands nez, et la harangue de la *Statua della Foia, ovvero di Santa Nafissa*¹³. Ce second écrit extravagant retiendra ici notre attention, avant de passer ensuite à l'examen de la plus intrigante des compositions burlesques de Caro.

La *Statua della Foia ovvero di Santa Nafissa* s'inscrit dans le sous-genre des écrits portant sur des statues romaines de la première moitié du Cinquecento. Au cours de ces années, Paolo Procaccioli a bien démontré que « *tra quanti frequentavano la corte pontificia e le non poche accademie e consorterie sorte al suo interno o nei suoi paraggi è documentato un gran parlare 'di' statue, e anche un parlare 'da parte' delle statue stesse e 'alle' statue* » (« on observe comment, parmi ceux qui fréquentaient la cour pontificale et les nombreuses académies et sociétés surgies en son sein ou près d'elle, la parole porte beaucoup *sur* les statues, mais émane aussi *des* statues mêmes, et enfin s'adresse *aux* statues »)¹⁴.

2013), 1 : 103–145 (105). Pour les occasions de licence transgressive de l'esprit carnavalesque au Moyen Âge et à la Renaissance, telle qu'elle est reflétée dans la production littéraire avec des connotations souvent politiques et religieuses, voir le volume collectif *Carnival and the Carnavalesque : The Fool, the Reformer, the Wildman, and Others in Early Modern Theatre*, éd. Konrad Eisenbichler et Wim Hüskens (Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 1999) ; voir aussi Donald Watson, « Erasmus' Praise of Folly and the Spirit of Carnival », *Renaissance Quarterly* 32.3 (1979) : 333–353, et Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel (Paris : Gallimard, 1970).

12. Voir Maria Cristina Figorilli, *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale nel Cinquecento* (Naples : Liguori, 2008), et Silvia Longhi, *Lusus: Il capitolo burlesco del Cinquecento* (Padoue : Antenore, 1983).

13. Voir Annibal Caro, *La Statua della Foia ovvero di Santa Nafissa. Diceria al sesto Re della Virtù*, in *Dicerie di Annibal Caro e di Altri a' Re della Virtù*, éd. Bartolomeo Gamba (Venise : Alvisopoli, 1821), 41–54. On sait que la *Diceria di Santa Nafissa* fut écrite avant 1538, car Caro la mentionne dans le *Proemio* de son *Commentodi ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima Ficata del Padre Siceo*. In Baldacco, per Barbagrigia da Bengodi : con Gratia & Privilegio della bizzarrissima Academia de' Virtuosi [...] Uscita fuori co' Fichi, alla prima acqua d'Agosto (1539), 4. La *Nasea* fut publiée en 1539, avec le *Commento di Ser Agresto* (66–77).

14. Je remercie Paolo Procaccioli de m'avoir transmis le texte de sa communication « *Santa Nafissa. Per una tipologia della scrittura d'arte en comique* », présentée à un récent colloque parisien, dont les actes seront publiés prochainement.

À cet égard, le texte au sujet de la statue de Pasquin, discutée par Marco Faini dans ce même volume, est particulièrement emblématique. Dans le texte de Caro, Nafissa est une statuette de marbre des plus obscènes, à partir de laquelle se développe une satire des obsessions archéologiques des intellectuels romains et des académiciens *Virtuosi* eux-mêmes. Le jeu burlesque de Caro, cependant, propose un discours bien plus sérieux. Il décrit en réalité cette statuette antique comme une figure féminine, certes, mais hermaphrodite et priapique. À première vue, elle symboliserait une déesse de la luxure capable de procurer le plaisir tant aux hommes qu'aux femmes¹⁵. Il révèle ensuite que cette figure hermaphrodite n'est autre que celle d'une très sainte religieuse, sainte Nafissa, protégée en un sanctuaire pour sa capacité à complaire avec compassion aux moines luxurieux :

[...] *io vi voglio dire un segreto: che questa è una Santa di quelle che sono state canonizzate da' nostri frati, ed è quella medesima, che domandano Santa Nafissa: perciocchè questa dea, conosciuto il bisogno di certi Conventi di frati suoi devoti, per salute di quelli entrò in Nafissa monaca santissima, la quale per carità li sovvenne tutti, e senza risparmio si lasciò fare quella piacevolezza a tutti per l'amor di Dio ; e così in santa Nafissa fu convertita e da' frati canonizzata*¹⁶.

([...]) je voudrais vous confier un secret : que *celle-ci est une Sainte* de la sorte de celles qui ont été *canonisées par nos frères* ; il s'agit de celle qu'ils dénomment sainte Nafissa. En effet cette déesse, une fois qu'elle connut le besoin dans lequel se trouvaient certains Couvents de frères siens dévots, pour leur salut, entra en Nafissa, religieuse très sainte, *qui par charité les*

15. La figure de l'hermaphrodite avait été inaugurée dans la littérature de la Renaissance italienne par l'humaniste Antonio Beccadelli, fondateur, à Naples, de l'*Accademia Pontaniana*, la première académie de la Renaissance. Pour une édition de l'*Hermaphrodite* de Beccadelli, voir *The Hermaphrodite*, éd. Holt Parker, The I Tatti Renaissance Library 42 (Cambridge, [Mass.], London : Harvard University Press, 2010). Pour une étude récente et complète du discours obscène de l'*Hermaphrodite*, voir Roland Béhar, « *Fuit obsceni plena tabella ioci* : Antonio Beccadelli et le scandale de l'imitation des Anciens », in *Obscène Moyen Âge ?*, éd. Nelly Labère (Paris : Honoré Champion, 2015), 273–314.

16. Caro, *La Statua della Foia ovvero di Santa Nafissa*, 53. Je souligne.

*secourut tous et sans se ménager laissa tous faire ce plaisir pour l'amour de Dieu ; ainsi elle devint sainte Nafisse et fut canonisée par les frères*¹⁷.)

Nafissa, dont le nom correspondrait, dans le dialecte italien centro-méridional, à « *una fissa* » (lemme argotique pour « vulve »), fut souvent mentionnée par des auteurs du XVI^e siècle, tel Ruzzante dans l'*Anconitana* et tel, surtout, l'Arétin¹⁸. Dans ses *Sei giornate* (1534–36), ce dernier la définit, par la bouche de la courtisane Nanna, d'abord comme « *una santa tutta piena di carità* » (« une sainte toute emplie de charité »)¹⁹, puis il l'associe à « *Masetto da Lampolecchio* »²⁰, faisant ainsi en réalité allusion à Masetto da Lamporecchio, héros de l'une des nouvelles les plus licencieuses de Boccace (*Déc.* III, 1) ; il la qualifie enfin sans ménagement de « *puttana* » (« putain »)²¹. Cependant, il semblerait que Nafissa, loin d'avoir été une sainte imaginaire, ait été vénérée par les musulmans, et que les proverbiales connotations érotiques dont elle est chargée aient été l'invention des croisés chrétiens désireux de discréditer la foi islamique²². On peut dès lors considérer que, par l'union paradoxale du discours pornographique à la manière de l'Arétin et la vie des religieuses vénérées pour leurs œuvres de charité, la harangue de Caro va bien au-delà de la philippique traditionnelle de la Renaissance contre la dégénérescence morale de l'Église. Caro pourrait ici avoir voulu lancer une attaque en règle contre les abus de superstition de la doctrine catholique en général, et du culte des saints en particulier. Est-ce pour cela que Michel-Ange « la voleva ritrarre

17. Traduction inédite. Sauf indication contraire, les traductions françaises dans le présent article de citations provenant de textes primaires et secondaires sont les miennes.

18. Voir Giovan Battista Pellegrini, « Santa Nafissa nella letteratura italiana del '500 », *Journal of Maltese Studies* 11 (1977) : 69–76.

19. Pietro Aretino, *Sei giornate. Ragionamento della Nanna e della Antonia*, 1534. *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa*, 1536, éd. Giovanni Aquilecchia (Bari : Laterza, 1969), 14.

20. Aretino, *Sei giornate*, 164.

21. « [...] *come le puttane avessero a esser tutte sante Nafisse* » (« [...] comme si les putains devaient être toutes des *Sainte Nafissa* »). Aretino, *Sei giornate*, 237. Les dons de « patience » et de « bonté » de Nafissa font également l'objet de discussions (15 et 197).

22. Voir Giovan Battista Pellegrini, « Santa Nafissa nella letteratura italiana del '500 », 73–76, et Ryan D. Giles, « The Erotic Legend of St. Nafissa and the *Retrato de la lozana andaluza* », *Romance Notes* 48.1 (2007) : 115–124. Voir aussi Nicola Catelli, « Guardando il mondo dalla serratura. Appunti sulla pornografia cinquecentesca », in *Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, éd. Nicola Catelli, Giulio Iaculi et Paolo Rinoldi (Bologne : Bononia University Press, 2010), 149–171 (159–161).

per servirsene in Cappella » (« voulait la représenter dans sa Chapelle »)²³ ? Même si l'estime et l'affection de Michel-Ange pour Annibal Caro sont bien attestées par la *Vita di Michelagnolo* d'Ascanio Condivi²⁴ (biographie peut-être écrite ou corrigée de la main même de Caro)²⁵, la mention de Michel-Ange par Caro dans sa *Santa Nafissa* peut avoir été faite par volonté de dérision. Toutefois, l'impudence moqueuse de Caro ne nous semble pas avoir impliqué Michel-Ange de manière fortuite. Au cours des années de composition de la *Nafissa* de Caro (1536 ou 1538), la chapelle de Michel-Ange à laquelle le texte fait allusion est selon toute vraisemblance la Chapelle Sixtine, où le peintre réalisait justement alors la fresque du *Jugement dernier*, qualifiée dès avant son achèvement « *cosa disonestissima in un luogo tanto onorato* » (« chose si déshonnête en un lieu si honorable »)²⁶. De fait, Giorgio Vasari rapporte que Biagio da Cesena, maître des cérémonies au service de Paul III, avait protesté contre Michel-Ange, qui « *vi aveva fatto [così] tanti ignudi che si disonestamente mostrano le lor vergogne* », (« y avait fait tant de nus montrant de manière si peu honnête leurs parties honteuses ») qu'il semblait « *non opera da cappella di papa, ma da stufe e d'osterie* » (« non pas œuvre convenable pour une chapelle papale, mais bien pour des bains et des tavernes »)²⁷. On déplorait surtout que même les saints eussent été représentés « *senza terrena honestà* » (« sans honnêteté terrestre ») : des saints que Michel-Ange, avec les luthériens, devait

23. « *e io non ho voluto* » (« et je n'ai point voulu »), ajoute ensuite Caro. Caro, *Diceria di Santa Nafissa*, 47.

24. Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti* (Firenze : Studio per Edizioni Scelte, 1998), 53 et 60.

25. Johannes Wilde, « Michelangelo, Vasari and Condivi », in *Michelangelo : Six Lectures* (Oxford : Clarendon Press, 1978), 1–16 (10–12).

26. Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, éd. Maurizio Marini (Rome : Newton & Compton, 2001), 1231.

27. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti...*, 1231 : Vasari rapporte aussi que « *dispiacendo questo a Michelagnolo e volendosi vendicare, subito che (il cerimoniere) fu partito lo ritrasse di naturale nello inferno nella figura di Minos con una gran serpe avvolta alle gambe fra un monte di diavoli. Né bastò il raccomandarsi di Messer Biagio al Papa et a Michelagnolo che lo levassi, che pure ve lo lassò per quella memoria, dove ancor si vede* » (« comme ceci déplut à Michel-Ange et qu'il voulut se venger, aussitôt qu'il [le maître de cérémonie] fut parti, il en fit le portrait au naturel dans l'enfer, sous les traits de Minos, avec un grand serpent enroulé autour de ses jambes, au milieu d'une foule de diables. Les appels de Messer Biagio au Pape et les injonctions à Michel-Ange de le retirer n'y firent rien, car celui-ci le laissa pour mémoire là, où on le voit encore »).

considérer « *giusti* » (« justes ») mais aussi « *peccatori* » (« pécheurs ») ou, plus exactement, « *peccatores in re* mais *iusti in spe* »²⁸, comme semble le suggérer la première version de la représentation de saint Blaise penché dans le dos de sainte Catherine d'Alexandrie, dénudée. Afin de remédier à l'indécence de cette posture, qui suggérerait inévitablement l'idée du coït, il n'a pas suffi de couvrir la sainte, il fallut aussi refaire entièrement saint Blaise afin qu'il ne se penchât plus sur la sainte, mais tournât la face avec dévotion vers Jésus-Christ. Je ne m'étendrai pas ici sur des questions michelangélesques déjà analysées ailleurs²⁹, mais il convient de souligner que, malgré la diversité des contextes, tant Caro que Michel-Ange — tous deux très proches de personnalités appartenant au courant du *Beneficio di Cristo* — attribuèrent même à des saints, des images ou des jeux de mots renvoyant, par des allusions transparentes, au péché de la concupiscence.

Dès avant Luther, on le sait, Érasme avait dénoncé dans *L'Éloge de la Folie* « *superstitionum pelagus* » (« la mer des superstitions humaines ») en matière de culte des saints, auxquels le « *vulgus* » (« petit peuple ») et « *religionis professores* » (« les religieux selon les règles ») attribuent presque plus de valeur qu'à Jésus-Christ³⁰. La présence de *L'Éloge de la Folie* dans le discours convivial d'Annibal Caro serait donc tout sauf fortuite. Un coup d'œil sur la composition burlesque du lettré italien qui connut le plus de succès, le *Commento di ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima Ficata del Padre Siceo*³¹, nous permettra de confirmer l'hypothèse suivant laquelle Caro, pris dans le climat spirituel de l'Évangélisme, emploie le discours carnavalesque pour dissimuler ses objectifs polémiques. Ce discours, peut-on ajouter, n'est guère différent de celui qu'adopte Rabelais de l'autre côté des Alpes, qui « s'inspire des mêmes sources », puisqu'il partage la même « *koinè* littéraire »³². Caro, au demeurant, avait très vraisemblablement

28. Voir Ambra Moroncini, « Michelangelo's *Last Judgement* : a Lutheran Belief ? », in *Religion, Heresy and Mysticism in Italian Culture*, éd. Fabrizio De Donno et Simon Gilson (New York : Palgrave Macmillan, 2014), 55–76 (56–61 en particulier).

29. Ambra Moroncini, *Michelangelo's Last Judgement*.

30. Érasme de Rotterdam, *Elogia della Follia*, éd. Carlo Carena (Turin : Einaudi, 2002) 125, 127 et 137.

31. Pour l'*editio princeps*, voir l'édition de 1539 citée à la note 13. Toutes les citations sont tirées de cette édition, désormais indiquée par les sigles CSAF.

32. Franco Giaccone, « Rabelais et Annibal Caro : traditions, filiations et traductions littéraires », *Revue d'Histoire littéraire de la France* 99 (1999) : 963–973 (970).

fait la connaissance de l'humaniste français au cours du séjour de celui-ci dans la Cité éternelle, justement au cours de la première moitié des années 1530³³.

II. *Ser Agresto* et la « question de Valla »

Le *Commento di Ser Agresto* est un commentaire paradoxal et énigmatique que Caro a composé au sujet d'un éloge poétique des figues de Francesco Maria Molza (*Padre Siceo*)³⁴. L'écrit burlesque se situe un peu dans la lignée du *Commento al capitolo della Primiera* (1526) de Francesco Berni, mais avec un sens plus accusé du mystère. Caro l'indique lui-même dans l'introduction de son *Commento* :

*E che per tutta l'opera troverete, che [i fichi] hanno confusamente due sessi, e due sensi ; e di questi uno è secondo la lettera, l'altro secondo il misterio : come di sotto vedrete*³⁵.

(Et, dans l'œuvre tout entière, vous trouverez que les figues ont deux sexes et deux sens à la fois : l'un de ceux-ci est selon la lettre, l'autre selon le mystère, comme vous le verrez plus loin.)

Pour percer à jour le sens mystérieux de cette œuvre, il faut rappeler qu'au début du commentaire de Caro, l'allusion de *Ser Agresto* (*alias* Annibal Caro) au *Dialogo contra i Poeti* de Francesco Berni (1526), un écrit d'inspiration indubitablement érasmienn³⁶, est tout aussi explicite que l'est le renvoi de *Padre Siceo* aux *capitoli* de Berni et des bernesques³⁷ :

33. Richard Cooper, « Jean Du Bellay, Rabelais et les milieux intellectuels romains », in *Litterae in Tempore Belli : études sur les relations littéraires italo-françaises pendant les guerres d'Italie* (Genève : Droz, 1997), 233–265 (233–234).

34. Voir le *Capitolo del Molza De' Fichi*, in *Il secondo libro delle opere burlesche di M. F. Berni, del Molza, di M. Bino, di M. Ludovico Martelli, di Mattio Franzesi, di P. Aretino, e d'altri autori*, éd. Antonio Rolli (Usecht al Reno [Roma?] : Appresso Jacopo Broedelet, 1771), 21–27.

35. CSAF, 4. Je souligne.

36. Antonio Corsaro, *Il poeta e l'eretico : Francesco Berni e il "Dialogo contro i poeti"* (Florence : Le Lettere, 1988), 42–43 en particulier.

37. Ambra Moroncini, « The *Accademia della Virtù* », 90.

Di lodare il Mellone havea pensato,
 Quando Febo sorrise, e non sia vero,
 Che 'l Fico, disse, resti abbandonato.
 Però se di seguir brami il sentiero,
 Che 'l Bernia corse col cantar suo pria ;
 Drizzar quivi lo 'ngegno hor sia mestiero³⁸.

(J'avais songé à louer le Melon, quand Phébus sourit et dit : Qu'il ne soit pas vrai que *le Figue* demeure abandonnée. Mais, si tu désires suivre le sentier que Berni a parcouru dans ses vers, il te faut maintenant engager ton esprit dans cette voie.)

Fù il BERNIA un certo huomo di messer Domenedio ; il quale, con tutto che volesse essere Poeta ; rabuffato dalle Muse, che non s'adattasse à scrivere, secondo che li dettavano ; s'abbottinò da loro : *e disse tanto male d'esse, e de' Poeti, e della Poesia ; che ebbe bando di Parnaso [...]* Dipoi s'ingegnò tanto; che rubò la chiave del Cancellò alla Madre Poesia lor portinara : et misevi dentro una schiera d'altri Poeti baioni, che ruzzando per l'Orto ; lo sgominarono tutto : et, secondo che andarono loro à gusto ; così colsero, et celebrarono chi le Pesche, chi le Fave, chi i Citriuoli, chi i Carciofi, et chi d'altre sorti frutte³⁹.

(Berni fut un certain homme au service de Domenedio [Maître Dieu] qui, bien que désirant de tout cœur être Poète, fut réprimandé par les Muses, car il ne se conformait pas à leur dictée. Il s'en prit à elles et en dit tant de mal, et des Poètes, et de la Poésie, qu'il fut banni du Parnasse. [...] Il aiguisa ensuite tellement son esprit, qu'il déroba la clé de la Porte de Mère Poésie, leur portière, et il y fit entrer une troupe d'autres Poètes moqueurs qui, folâtrant dans le Jardin, le détruisirent tout entier. Au gré de leurs préférences, certains prirent des Pêches et les célébrèrent, d'autres des Fèves, d'autres des Concombres, d'autres des Artichauts, et d'autres fruits encor.)

38. CSAF, 5–6.

39. CSAF, 6–7. Je souligne.

Cet extravagant exorde de *Ser Agresto* a traditionnellement été interprété comme un exemple de l'écriture *nonsense* en usage parmi les *Virtuosi*. En réalité, on peut y voir un véritable manifeste littéraire de la valeur artistique du genre bernesque, contre les pétrarquistes de l'époque⁴⁰, même s'il est vrai qu'on pourrait encore y déceler un autre discours, non seulement littéraire, mais religieux⁴¹. L'allusion transparente au *Dialogo* de Berni *contra i Poeti* (« *e disse tanto male d'esse, e de' Poeti, e della Poesia ; che ebbe bando di Parnaso* ») nous induit à penser que Caro renvoie à Berni, dont la religiosité du début des années 1530 semble clairement orientée vers un idéal de réforme⁴², afin de lancer à son tour une attaque d'inspiration érasmiennne contre ces poètes : plus soucieux des *verba* (mots) que des *res* (contenu), à savoir, plus intéressés par l'imitation de la plus grande élégance expressive que par la doctrine chrétienne, ils sont au bord d'une nouvelle idolâtrie païenne⁴³. Il faut y voir la manifestation, dans le discours burlesque de Caro, d'une insatisfaction mal occultée face à une religiosité catholique où la théologie scolastique, tout comme la pratique des

40. Voir Antonio Sorella, « Letteratura burlesca e impegno intellettuale », in *Annibal Caro a cinquecento anni dalla Nascita*, 73–105 (90). Sur la mode littéraire et courtisane du pétrarquisme du Cinquecento, voir la récente étude de Stefano Jossa, « Bembo and Italian Petrarchism », in *The Cambridge Companion to Petrarch*, éd. Albert Russell Ascoli et Unn Falkeid (New York : Cambridge University Press, 2015), 191–200 ; aussi bien que l'article de Béhar dans le présent volume.

41. Ambra Moroncini, « The Accademia della Virtù », 91–94.

42. Voir Antonio Corsaro, « Gli spazi e gli interventi dei letterati fra la Riforma e il Concilio », in *Il Rinascimento italiano di fronte alla Riforma: letteratura e arte / Sixteenth Century Italian art and Literature and the Reformation*, éd. Chrysa Damianaki, Paolo Procaccioli et Angelo Romano (Rome : Vecchiarelli, 2005), 3–29 (8), et Danilo Romei, *Leone X a Clemente VII : scrittori toscani nella Roma dei papi medicei (1513–1534)* (Manziana : Vecchiarelli, 2007), 205–266 (238).

43. Voir Érasme de Rotterdam, *Ciceronianus. Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, éd. Pierre Mesnard (Amsterdam : North-Holland Publishing Company, 1971), I. 2 : 581–710 (636). Pour approfondir l'équation établie par Érasme entre « cicéronianisme » et « paganisme », voir Kenneth Gouwens, « Erasmus, “apes of Cicero”, and Conceptual Blending », *Journal of the History of Ideas* 71.4 (2010) : 23–545. La présence d'Érasme dans le *Commento di Ser Agresto* est encore confirmée par de nombreuses allusions bibliques et mythologiques, servant à parodier la pratique humaniste du commentaire littéraire. Enrico Garavelli l'a bien démontré dans « Presenze burchiellesche in Annibal Caro », in *La fantasia fuor de' confine: Burchiello e Dintorni a 550 anni dalla morte (1449–1999)*, éd. Michelangelo Zaccarello (Rome : Edizioni di Storia e Letteratura, 2002), 195–239 (227–229). Voir aussi Enrico Garavelli, « Perché Prisciano non facci ceffo. Ser Agresto commentatore », in *Cum Notibusse et Commentaribusse. L'esegesi paradostica e giocosa del Cinquecento*, éd. Antonio Corsaro et Paolo Procaccioli (Manziana : Vecchiarelli, 2002), 57–77 (58–60).

indulgences, avait remplacé la véritable vie chrétienne — celle des Évangiles. En discutant, par exemple, de la question linguistique affectée du choix, pour « les figues », entre le genre masculin pluriel (« *i fichi* ») et le féminin (« *le fiche* »), *Ser Agresto* laisse apparaître, non sans audace, une attaque contre le pouvoir temporel de l'Église. Il mentionne incidemment mais de façon allusive « la question de Valla » :

Oltre, che io potrei mostrar loro, che si truovano Fichi maschi e Fiche femmine ; et allegarei da un canto le Fiche lesse, le Fiche pazze : Dall'altro i Fichi Atteroni [...] Et addurrei mille altre ragioni, che muovono l'Autore à così chiamarle ; le quali mi passerò, *per non intricarmi fuor di proposito nella questione del Valla : che per dichiarare i generi, e le variazioni de' Fichi, fece anch'egli una ficata, et uno scompiglio di grammatica ; che non lo 'ntenderebbe Vaquatu*⁴⁴.

(En outre, je pourrais leur montrer qu'il existe des Figues masculines et des Figues féminines. Je placerais d'un côté les Figues féminines bouillies, les Figues féminines folles ; de l'autre, les Figues *atterrons* [...] Et je pourrais ajouter mille autre raisons qui font que l'Auteur les appelle de la sorte, sur lesquelles je ne m'arrêterai pas, afin de ne pas m'empêtrer hors de propos dans la question de Valla : qui, pour expliquer les genres et les variations des Figues, il en fit une belle, de Figue, et un chaos de grammaire tel, que même le *Vaquatu* n'y entendrait goutte).

On supposerait naturellement que Caro renvoie ici au Valla des six livres de grammaire latine (*Elegantiarum linguae latinae libri sex*, 1449). Cependant, un public cultivé tel que celui de l'*Accademia dei Virtuosi* connaissait tout aussi bien Valla pour avoir découvert la fausseté de la donation de Constantin (*De falso credita et ementita Constantini donatione*, 1440) et pour avoir ainsi révélé la supercherie des prétentions de l'Église romaine au pouvoir temporel. On sait aussi que ce fut précisément Valla qui ouvrit la voie vers la recherche du sens authentique des Évangiles, avec ses *Annotations au Nouveau Testament*

44. CSAF, 4. Je souligne.

(1444), dont le manuscrit avait été retrouvé par Érasme et publié en 1505⁴⁵. Enfin, il a été souligné combien Valla accorda d'importance à la grâce concédée par la générosité de Dieu, faisant abstraction du mérite humain, ce qui peut faire de lui un précurseur de la doctrine luthérienne de la justification par la foi⁴⁶. La « question de Valla » ne peut dès lors pas ne pas apparaître comme une audacieuse allusion de Caro au débat théologique de son temps ; cette hypothèse déjà analysées ailleurs, en fait, rejoint une suggestion prudente de l'italianiste Roberto Scrivano⁴⁷.

L'antipédantisme et la critique des mœurs de l'Église de Rome avaient, par ailleurs, été les chevaux de bataille de l'Arétin, auquel Caro attribuait en 1540 « la perfezione che vi si debbe vedere di tutte le virtù » (« *la perfection qu'on doit reconnaître de toutes les vertus* »)⁴⁸ et à qui il confirmait encore, en 1545, qu'il lui était « *affezionato e devoto di core* » (« cher et cordialement dévoué »)⁴⁹. L'estime littéraire et personnelle, attestée par leur correspondance⁵⁰, que se portaient ces deux princes de la transgression littéraire du Cinquecento, intéresse directement la question que nous examinons ici. Non seulement le *Sogno in Parnaso* de l'Arétin — sa fameuse lettre à Giovan Giacomo Leonardi du 6 décembre 1537 — contenait-elle des réflexions relatives aux « *assassini della poesia* » (« assassins de la poésie »)⁵¹ que Caro reprendrait en 1541 dans sa lettre à Marcantonio Piccolomini⁵², mais il y a plus. *Le Ragionamento della*

45. Voir Carlo Carena, « Le *Annotationes in Novum Testamentum* di Erasmo da Rotterdam e Lorenzo Valla », in *La Bibbia nella letteratura italiana. Dal Medioevo al Rinascimento*, éd. Pietro Gibellini (Brescia : Morcelliana, 2001), 399–414 (399). Pour plus de perspectives sur l'œuvre et la pensée de Lorenzo Valla, voir Salvatore Camporeale, *Lorenzo Valla. Umanesimo, Riforma e Controriforma. Studi e Testi* (Rome : Edizioni di Storia e Letteratura, 2002).

46. Charles Trinkhaus, « The Problem of Free Will in the Renaissance and the Reformation », *Journal of the History of Ideas* 10.1 (1949) : 51–62.

47. Voir Ambra Moroncini, « The *Accademia della Virtù* », 92–94, et Roberto Scrivano, *Ritratto di Annibal Caro* (Macerata : Quodlibet, 2007), 48.

48. Annibal Caro, *Lettere familiari*, in *Opere*, éd. Stefano Jacomuzzi, I : 189–192 (190) (n. 141).

49. Annibal Caro, *Lettere familiari*, in *Opere*, éd. Stefano Jacomuzzi, I : 345–346 (345) (n. 253).

50. Outre les deux lettres d'Annibal Caro, déjà évoquées, on conserve au moins cinq lettres de l'Arétin à Caro : voir Pietro Aretino, *Lettere*, éd. Paolo Procaccioli, 6 vol. (Rome : Salerno, 1997–2002), 2 : 204 (n. 182) ; 3 : 237–238 (n. 264) ; 3 : 391–392 (n. 476) ; 4 : 310 (n. 499) ; 5 : 126 (n. 157).

51. Aretino, *Lettere*, I : 383–390 (385) (n. 280).

52. On y retrouve le même ressentiment contre ces « *imbratterie e trappole [nello scrivere] che ci assassinano* » (« salissures et ces pièges [de l'écriture] qui nous assassinent »). Annibal Caro, *Lettere*

Nanna e della Antonia de l'Arétin est, selon toute vraisemblance, un intertexte du *Commento di ser Agresto*. Dans le divertissement paradoxal des *Carte parlanti* (*Lettres parlantes*), publiées en 1543, l'Arétin avait lui-même choisi une optique carnavalesque pour faire converger la critique antipédantesque avec la satire de l'hypocrisie des religieux⁵³. Il peut en cela nous aider à jeter une nouvelle lumière sur le sens « mystérieux » du texte burlesque de Caro. Si, il y a une vingtaine d'années encore, « *chiamare in causa Aretino all'interno di una riflessione in materia religiosa sarebbe apparso non solo improprio, ma di cattivo gusto* » (« invoquer l'Arétin au sein d'une réflexion sur des questions religieuses aurait semblé non seulement impropre, mais de mauvais goût »)⁵⁴, il ne fait désormais plus de doute que sa production religieuse, écrite en parallèle avec sa production comique et érotique, ne lui fut pas seulement dictée par des intérêts courtisans⁵⁵. En gardant à l'esprit Caro et son discours burlesque, il convient de voir comment l'obscénité du discours des courtisanes Nanna et Antonia sert à l'Arétin pour attaquer implicitement la corruption des papes et des prélats romains, présentés comme les meilleurs clients des « *puttane* » (« putains ») de Rome⁵⁶. Par le truchement de Nanna et d'Antonia, qui choisissent — on ne s'en étonne pas — une vigne et un figuier pour leur « *ragionamento* », et se pourvoient de pain, de vin et de viande salée pour trois jours, l'Arétin

familiari, 1 : 220–28 (225) (n. 163).

53. Voir Lina Bolzoni, « Il letterato come giocatore e la serietà del gioco nelle *Carte parlanti* di Pietro Aretino », in *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura* (Naples : Guida, 2012), 217–232 (229). L'étude de Bolzoni est particulièrement remarquable pour la reconstruction de l'admiration de l'Arétin pour le réformateur Bernardino Ochino et des rapports qu'ils entretinrent (229–231).

54. Paolo Procaccioli, « Pietro Aretino sulla via di Damasco », in *Il Rinascimento italiano di fronte alla Riforma : letteratura e arte / Sixteenth Century Italian art and Literature and the Reformation*, éd. Chrysa Damianaki, Paolo Procaccioli et Angelo Romano (Rome : Vecchiarelli, 2005), 129–158 (en particulier p. 130).

55. Voir Raymond D. Waddington, « Pietro Aretino, religious writer », *Renaissance Studies* 20.3 (2006) : 277–292, et « Aretino, Titian, and *La Humanità di Christo* », in *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy*, éd. Abigail Brundin et Matthew Treherne (Aldershot : Ashgate, 2009), 171–196.

56. Outre que le père de Pippa (la fille de la putain Antonia) soit défini comme « un marchese in quanto a Dio » (« un marquis face à Dieu ») (Aretino, *Sei giornate*, 112), Antonia, au terme du *ragionamento* de la troisième journée, conclut que « *Roma sempre fu e sempre sarà, non vo' dir delle puttane per non me ne avere a confessore* » (« Rome a toujours été et sera toujours... je ne veux pas dire la ville aux putains, de peur d'avoir à m'en confesser ») (140).

déploie avec esprit un discours polémique contre la Curie romaine, coupable d'avoir matérialisé la nourriture spirituelle du Christ et d'avoir prostitué son enseignement. Le choix de la vigne et du figuier comme lieu de retraite des deux prostituées, tout comme la référence explicite aux trois journées que le pain et le vin dureront, ne peuvent que faire allusion à la retraite du Christ dans le désert et évoquer la sainte Cène, la Crucifixion et la Résurrection. Le sens de la nourriture spirituelle du Christ est cependant métaphoriquement renversé, à peine le pain est-il rompu et consommé par les deux prostituées au service de la cour pontificale : leurs clients ne sont autres que les faux chrétiens qui en ont prostitué l'enseignement⁵⁷. Caro tient des propos guère différents dans son *Commento*. L'éloge des figues — souvent mises au genre grammatical féminin, pour faire allusion au goût pour la vulve — et du pain assaisonné lui permet d'exprimer à plusieurs reprises des observations peu flatteuses sur la papauté : le « *papa Giulio* » (« pape Jules II »), par exemple, se distingue par son goût prononcé pour « *le fiche* » (« les figues »)⁵⁸ — une autre lemme argotique pour « vulve » — tandis que le vers de Molza « *Potessi io saziarmi per tratto* » offre à Caro l'occasion d'expliquer :

E nota in queste parole un Pathos maggior di quel del Burchiano, quando disse *O foss'io Papa per un mese à punto / Per satiarmi un tratto del Panunto*⁵⁹.

(Et remarque dans ces mots un *Pathos* plus grand que celui de Burchiello, quand celui-ci dit « Oh, si j'étais Pape, juste un mois / pour me rassasier un temps de pain à l'huile [pan'unto] »)

Certes, « *unto* » (« oint ») se rapporte ici à l'assaisonnement du pain à la saucisse grillée avec de l'huile ou du vinaigre — les textes érotiques de la Renaissance italienne employaient métaphoriquement l'assaisonnement de la nourriture pour suggérer les préférences sexuelles⁶⁰. « *Burchiano* », par ailleurs,

57. Voir Pina Palma, « Courtesans and Figs, Art and Nature in Aretino's *Ragionamento* », in *Savoring Power, Consuming the Times* (Notre Dame : University of Notre Dame Press, 2013), 265–315 (282–285).

58. CSAF, 61.

59. CSAF, 38.

60. Voir Laura Giannetti Ruggiero, « Italian Renaissance Food-Fashioning or The Triumph of Greens », *California Italian Studies Journal* 1.2 (2010) : 1–16, et Laura Giannetti, « Alla mensa dei poeti burleschi :

renvoie au poète des *capricci* du *Quattrocento*, Burchiello, considéré comme le Dante de la poésie burlesque⁶¹, qui représente dans l'écriture de Caro « *una componente importante nella sua strategia di contestazione del dogmatismo letterario, sebbene fruita in forma non sistematica* » (« une composante importante de sa stratégie de contestation du dogmatisme littéraire, même s'il n'y a pas recours de manière systématique »)⁶². Caro se réclamerait encore du verbe de Burchiello pour ses dix sonnets *mattaccini* de son *Apologia* contre Castelvetro, dont l'esprit « *matto* » (« fou ») était, selon Caro, le résultat d'une discussion éclairante avec Pétrarque et avec Burchiello⁶³.

Les convictions religieuses d'Annibal Caro ne lui valurent jamais d'être soupçonné, mais il faut garder à l'esprit son amitié avec l'évêque Giovanni Guidiccioni, qui critiqua fortement les faiblesses morales de l'Église et exprima toute l'admiration qu'il portait au réformateur siennois Bernardino Ochino, comme on le sait par la lettre de Guidiccioni à Caro datée d'août 1538⁶⁴. Plus encore, il faut considérer son séjour napolitain au début de l'été 1538, comme hôte de Gandolfo Porrino, membre de l'*Accademia della Virtù* et secrétaire de Giulia Gonzaga — la disciple préférée du réformateur espagnol Juan de Valdés, dont le rôle pour l'Évangélisme italien est bien connu⁶⁵. Les lettres de Caro rapportent comment il rencontra à Naples Giuseppe Giova, Giovan Francesco Caserta et d'autres fidèles de Valdés⁶⁶. Peu nombreux mais significatifs, ces détails

parodia letteraria e interpretazione di culture », *Acta Histriae* 17.1–2 (2009) : 141–150.

61. Voir Michelangelo Zaccarello, *La fantasia fuor de' confine : Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449–1999)*, ix–xv (x).

62. Garavelli, « Presenze burchiellesche in Annibal Caro », 223. Pour approfondir le rôle de la poésie de Burchiello en tant que matrice de la poésie et de la prose burlesque du *Cinquecento*, voir Giuseppe Crimi, *L'oscura lingua e il parlar sottile. Tradizione e fortuna del Burchiello* (Manziana : Vecchiarelli, 2005), 389–421.

63. Annibal Caro, *Apologia degli Accademici di Banchi di Roma contra M. Lodovico Castelvetro da Modena*, 255–256.

64. Voir Giovanni Guidiccioni, *Le Lettere*, éd. Maria Teresa Graziosi, 2 vol. (Rome : Bonacci, 1979) 2 : 10–12. Voir aussi Giovanni Guidiccioni, *Rime*, éd. Emilio Torchio (Bologne : Commissione per i Testi di Lingua, 2006), 76–77, 200, 202–203.

65. Parmi les innombrables études du rôle de Juan de Valdés dans le panorama religieux italien du *Cinquecento*, voir avant tout Massimo Firpo, *Dal sacco di Roma all'Inquisizione : studi su Juan de Valdés e la Riforma Italiana* (Alessandria : Edizioni dell'Orso, 1998), et Massimo Firpo, *Juan de Valdés and the Italian Reformation* (Burlington : Ashgate, 2015).

66. Voir Ambra Moroncini, « The *Accademia della Virtù* », 94.

expliquent pourquoi Pietro Carnesecchi — dont l'action fut décisive, avec celle de Marcantonio Flaminio, pour la diffusion de la doctrine de Valdés — fut aussi désireux d'obtenir une copie manuscrite du *Commento di Ser Agresto* de Caro, au point qu'ensuite « *n'avea ripiena Modena* » (« il en emplît toute Modène »)⁶⁷. On saisit alors aussi pourquoi Caro aime et admira profondément l'humaniste hétérodoxe Jacopo Bonfadio, lui aussi membre de l'*Accademia della Virtù*⁶⁸. Fidèle de Valdés, Bonfadio fut très lié à Marcantonio Flaminio, qui fut aussi son protecteur⁶⁹. Or, Bonfadio ne possédait pas seulement une copie de la *Diceria di Santa Nafissa* de Caro, il composa lui-même, en 1538, une prose burlesque dans laquelle la Curie romaine était décrite comme « *piena di furfanti* » (« pleine de canailles ») et s'adonnant à la « *furfanteria* » (« canaillerie »)⁷⁰.

III. *Roma santa ! Roma del diavolo !*

« Rome sainte », mais aussi « Rome du diable » : telle est l'image de la Ville dont Caro fait la toile de fond de la seule comédie que le lettré des Marches ait composé : la *Comedia degli Straccioni* (*Comédie des Déchirés*)⁷¹. Commandé vers 1542–43 par le duc Pier Luigi Farnèse, qui fut de 1543 à 1547 le nouveau protecteur de Caro, ce divertissement théâtral fut achevé moins de deux ans plus tard. Il aurait dû être « au goût » du programme de propagande des Farnèse, par lequel tous les événements, écrit Giulio Ferroni, et même la conclusion de la comédie « *avrebbero trovato la loro luce all'ombra della potenza di Paolo III e della sua famiglia* » (« auraient trouvé leur lumière à l'ombre du pouvoir de Paul III et de sa famille »)⁷². Pourtant, Caro n'en permit jamais la

67. Annibal Caro, *Lettere familiari*, I : 151–153.

68. Voir *Iacopo Bonfadio : Le lettere e una scrittura burlesca*, éd. Aulo Greco (Rome : Bonacci Editori, 1978), 177.

69. Paolo Trovato, « Jacopo Bonfadio letterato », in *Iacopo Bonfadio a cinquecento anni dalla nascita*, éd. Alfredo Bonomi et Sandra Zamponi (Roè Volciano : Comune di Roè Volciano, 2009), 55–66 (57).

70. Voir *Iacopo Bonfadio : Le lettere e una scrittura burlesca*, 128–130 et 157–167. Pour plus de détails sur cette prose burlesque, voir Maria Cristina Figorilli, *Meglio ignorante che dotto*, 110–113.

71. Le texte de référence est Annibal Caro, *Comedia degli Straccioni*, éd. Marziano Guglielminetti (Turin : Einaudi, 1978). Désormais désigné CS.

72. Giulio Ferroni, « *Gli Straccioni* del Caro e la fissazione manieristica della realtà », in « *Mutazione* » e « *riscontro* » nel teatro di Machiavelli e altri saggi sulla *Commedia del Cinquecento* (Rome : Bulzoni, 1972), 195–230 (205).

représentation, pas même à Rome, ville pour laquelle la comédie « *fu fatta, e per quel tempo, e d'un soggetto che allora era fresco ed a gusto del signor Duca* » (« fut faite, pour ce moment-là, sur un sujet qui était alors récent et du goût de Monsieur le Duc »)⁷³. Pourquoi notre auteur en refusa-t-il la publication⁷⁴ ? Le motif en demeure incompréhensible, à moins d'envisager des raisons de prudence, dues par exemple au fait qu'un bon nombre d'épisodes de la pièce évoquent une critique des mœurs — sagement introduits grâce à des références au *Décameron* — et qu'ils auraient pu dévoiler l'attachement de Caro à la réforme de l'Église, plus proche des positions de l'Évangélisme italien que du programme des réformes farnésiennes.

Parmi d'autres observations à propos de cette comédie, on remarque que Caro y établit dès le début un rapport indirect avec l'expérience burlesque des *Virtuosi*, présentant dans son exorde « *Barbagrigia* » (« Barbe-grise ») et sa « *bottega* », (« boutique »)⁷⁵, faisant ainsi référence à la typographie d'Antonio Blado, imprimeur tant des *capricci* « vertueux » de Caro que des *Ragionamenti* de l'Arétin. Plus important encore, il attire l'attention de son spectateur sur la magnificence de Rome gouvernée par Paul III Farnèse (« *Oh bel palazzo ! Oh bella piazza ! oh bella Roma* », s'exclame Demetrio à la vue du nouveau Palais Farnèse et de la rénovation du Campo dei Fiori)⁷⁶. Dès la seconde scène, cependant, les deux frères Giovanni et Battista Straccioni estiment que la ville, loin d'être une Ville sainte, est livrée aux mains du diable :

Giovanni : *Roma santa, Roma santa ! Roma del diavolo !*

Battista : *Roma del diavolo. Roma doma !*

Giovanni : *Poveri e pazzi.*

73. Annibal Caro, *Lettere familiari*, 2 : 70–71 (70) (n. 337).

74. La fortune éditoriale de *Gli Straccioni* commença après la mort de Caro, avec les deux éditions aldines de 1582 et de 1589. Toutefois, l'édition préparée à partir du manuscrit autographe (Cod. Vat. Urb. Lat. 764) dut attendre 1942. La première mise en scène de la pièce ne se fit que quatre siècles après sa composition, en 1949, quand Guido Salvini la monta au Théâtre Olympique de Vicence. Elle fut également donnée l'année suivante à Rome, avec Vittorio Gassman et Massimo Girotti. Voir Ambra Moroncini, « Suggestioni boccacciane ne *Gli Straccioni* di Annibal Caro », in *Locating Boccaccio. Conference Proceedings*, éd. Guyda Armstrong et Stephen Milner, *Heliotropia. Special Issue* (2017), publication à venir.

75. CSI : 1, 9–13.

76. CSI : 1, 12.

Battista : *Sì, pazzi e poveri ci ha fatti noi.*

Giovanni : *Da Scio a Genova.*

Battista : *Da Genova a Roma.*

Giovanni : *Da Erode a Pilato*⁷⁷.

(Giovanni : Sainte Rome, sainte Rome ! Rome *du diable* !

Battista : Rome *du diable*. Rome domine !

Giovanni : Pauvres et fous.

Battista : Oui, pauvres et fous elle nous a rendus.

Giovanni : De Chios à Gênes.

Battista : De Gênes à Rome.

Giovanni : D'Hérode à Pilate).

Le fait que Caro vante les projets architecturaux de Rome pour aussitôt critiquer la Curie répond directement à l'esprit de la Réforme protestante. De fait, la Réforme luthérienne se nourrit, à l'origine, de l'aversion pour le système d'indulgences mis en œuvre par la papauté afin de financer la nouvelle basilique de Saint-Pierre. La rénovation urbaine de Rome soulignée par Caro au début de sa comédie semble donc belle, mais cache un défaut spirituel qu'est la supercherie théologique qui en permet le financement.

Si l'on considère que le Prologue décrit les deux frères Giovanni et Battista Straccioni comme « *due in uno e uno in due* » (« deux en un et un en deux ») — allusion évidente au lien entre Jésus et son précurseur Jean qui a préparé par le baptême de l'eau le baptême de l'Esprit (Luc, 3, 16) —, on ne peut sous-estimer le fait qu'à leur entrée dans la cité papale, ils se reconnaissent « *poveri e pazzi* » (« pauvres et fous ») à cause de l'implacable Rome (« *Roma doma* »), définie à deux reprises comme la « Rome du diable ». Des mots d'esprit de ce genre n'étaient guère nouveaux dans la comédie de la Renaissance. Il n'est que de penser à la *Roma coda mundi* dont l'image inaugure le premier acte de la *Cortigiana* (1534) de l'Arétin⁷⁸ ; ou à la polémique anticléricale qui se détache dans le premier acte (I : 13) de l'*Amor costante* (1536) d'Alessandro

77. CS I : 2, 13. Je souligne.

78. Pietro Aretino, *La cortigiana. Tutte le commedie*, éd. Francesco De Sanctis (Milan : Mursia, 1968), 117–223 (117).

Piccolomini⁷⁹. Néanmoins, si l'on considère que dans le manuscrit de Caro « *Roma del diavolo* » est biffé à ses deux occurrences, ainsi que dans la première impression des *Straccioni*, et que l'éditeur a transformé le jeu de mots des deux frères en « *Città bella, città brutta* » (« Belle ville, ville laide »)⁸⁰, on peut déduire que Caro semble avoir chargé le jeu de mots des deux frères d'une connotation plus réformiste encore. La « Rome du diable » peut faire allusion à l'offense que l'enseignement et le sacrifice du Christ doivent endurer quotidiennement à la cour pontificale, et ce malgré les tentatives de réforme promises par le pape Paul III Farnèse à la suite du *Consilium de emendanda ecclesia*⁸¹.

Tout aussi importante est la signification de l'entrée en scène des frères Straccioni, qui ne peut que rappeler l'arrivée à Rome de l'Abraham de Boccace (*Déc.* I, 2), lequel souhaite y voir celui qu'on dit « *è vicario di Dio in terra e considerare i suoi modi e i suoi costumi, e similmente de' suoi fratelli* » (« être le vicaire de Dieu sur la terre et considérer ses mœurs et ses actes, ainsi que de ceux de ses moines-cardinaux »)⁸². Contrairement à ses attentes, cependant :

Quivi dimorando, senza dire a alcuno perché ito vi fosse, cautamente cominciò a riguardare alle manière del Papa e de' cardinali e degli altri prelati e di tutti i cortigiani : e tra che egli s'accorse, sí come uomo che molto avveduto era, e che egli ancora da alcuno fu informato, egli trovò dal maggiore infino al minore generalmente tutti disonestissimamente peccare in lussuria, e non solo nella naturale ma ancora nella sogdomitica, senza freno alcuno di rimordimento o di vergogna [...] Oltre a questo, universalmente gulosi, bevitori, ebriachi, e più al ventre serventi a guisa d'animali bruti, appresso alla lussuria, che a altro gli conobbe apertamente. E più avanti guardando, in tanto tutti avari e cupidi di denari gli vide, che parimente l'uman sangue, anzi il cristiano, e le divine cose, chenti che elle si fossero o a sacrificii o a benefici appartenenti, a denari e vendevano e

79. Alessandro Piccolomini, *Amor costante*, in *Commedie del Cinquecento*, éd. Nino Borsellino, 2 vol. (Milan : Feltrinelli, 1967), 1 : 291–426 (335–336).

80. Voir Stefano Jacomuzzi, in Annibal Caro, *Opere*, 382, et Aulo Greco, « Annibal Caro e il teatro », in *L'istituzione del teatro comico nel Rinascimento* (Naples : Liguori, 1976), 111–137 (135).

81. Pour une discussion plus approfondie, voir Ambra Moroncini « Suggerzioni boccacciane ne *Gli Straccioni* di Annibal Caro ».

82. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, éd. Vittore Branca. 2 vol. (Turin : Einaudi. 1992), 1 : 2, 73 ; *Le Décaméron*, trad. française Francisque Reynard, 2 vol. (Paris : G. Charpentier et Cie, 1879), 1 : 48.

comperavano, maggior mercatantia facendone e piú sensali avendone che a Parigi di drappi o d'alcuna altra cosa non erano, avendo alla manifesta simonia 'procureria' posto nome e alla gulosità 'substentazioni', quasi Idio, lasciamo stare il significato di vocaboli, ma la 'ntenzione de' pessimi animi non conoscesse e a guisa degli uomini a' nomi delle cose si debba lasciare ingannare⁸³.

(Il y demeura sans dire à personne pourquoi il y était venu, et se mit à observer avec soin la façon de vivre du Pape, des cardinaux, des autres prélats et de tous les courtisans. Et du plus grand au plus petit, tous péchaient généralement par une luxure malhonnête, non seulement d'une manière naturelle, mais encore à la mode de Sodome, sans aucun frein, remord ou vergogne [...] En outre, il reconnut qu'ils étaient universellement gloutons, buveurs, ivrognes, serviteurs de leur ventres, à l'instar des brutes, plus que de toute autre chose. Et, regardant plus avant, il les vit tous avarés, si cupides d'argent qu'ils vendaient et achetaient à beaux deniers le sang humain, même chrétien, et les choses divines quelles qu'elles fussent, appartenant aux sacrifices et aux bénéfices, les transformant en marchandises pour lesquelles il y avait plus de courtiers qu'il y en avait à Paris pour les draperies ou autres choses. À la simonie la plus évidente, ils avaient donné le nom de *procuratie*, et à la gloutonnerie celui de *sustentation*, comme si Dieu ne connaissait pas, je ne dirai point la signification des mots, mais les intentions des esprits pervers, et se laissait à la façon des hommes, tromper par le nom des choses⁸⁴.)

Sa conversion ne sera pas l'effet de l'exemple des ministres de l'Église, mais celui de l'Esprit Saint. Tout comme dans le texte de Boccace, les dialogues de la comédie de Caro esquissent également la dégradation des mœurs de l'Église lorsqu'il peint les ordres religieux⁸⁵.

Le tableau peu flatteur de la Rome des Farnèse que présente l'unique comédie de l'auteur du *Ser Agresto* est encore aggravé par l'héroïne de la pièce, Juliette (Giulietta, aussi nommée Agatina). Elle se plaint auprès du Procureur

83. *Decameron*, 1 : 2, 75–76.

84. *Le Décaméron*, 1 : 49–50.

85. Pour plus de détails, voir Ambra Moroncini, « Suggestioni boccacciane ne *Gli Straccioni* di Annibal Caro ».

pontifical de ce que la Rome de Paul III manque de « *giustizia* » (« justice ») et de « *misericordia* » (« miséricorde »), à un point tel qu'elle se sent « *sforzata e martirizzata da' Cristiani* » (« forcée et martyrisée par les Chrétiens »)⁸⁶. On y trouverait presque l'écho de l'amère constatation de la Philomène du *Décameron* : au début de la troisième nouvelle de la troisième journée, après s'être plainte de ce qu'aux religieux « noi oltre modo credule troppa fede prestiamo » (« nous autres, outre mesure crédules, nous accordons trop de confiance »)⁸⁷, elle souligne la décadence morale de sa ville, décrite comme « più d'inganni piena che d'amore o di fede » (« plus pleine de tromperies que d'amour et de foi »)⁸⁸.

Le discours polémique de Caro à l'encontre des religieux, qui pourrait sembler n'être que la reprise d'une habitude littéraire, en réalité semble se fonder sur des convictions que notre auteur avait déjà exprimées dans ses proses burlesques, comme on vient de le voir, aussi bien que dans les pages de sa correspondance. Sa lettre à Bernardino Spina, composée à l'automne 1544, alors que l'encre de la *Comedia degli Straccioni* était encore fraîche, l'atteste. Caro y exprima une religiosité chrétienne dans une formule — « *avvertite che io distinguo la religione dalla frateria* » (« considérez que je distingue la religion de la moinerie »)⁸⁹ — qui demeurera le témoignage le plus important (et le plus dangereux) de son évolution spirituelle en ces délicates années de débat théologique. L'automne suivant, lors du début des persécutions inquisitoriales, Caro considéra cette lettre comme une « *letteraccia* » (« mauvaise lettre »), demandant à Spina de « *stracciare* » (« déchirer ») les lettres qu'il lui adressait « *perché questi furbi librari stampano ogni scempiezza* » (« car ces canailles de libraires impriment n'importe quelle idiotie »)⁹⁰.

86. CS, IV : 4, 63.

87. *Decameron*, 3 : 3, 347. *Le Décameron*, 1 : 237.

88. *Le Décameron*, 3 : 3, 347. *Le Décameron*, 1 : 238.

89. Annibal Caro, *Lettere familiari*, 1 : 315–320 (317) (n.233).

90. Annibal Caro, *Lettere familiari*, 1 : 342–343 (n. 251). Voir en outre Aulo Greco, *Annibal Caro. Cultura e Poesia* (Rome : Edizioni di Storia e Letteratura, 1950), 54–61.

Conclusion

L'activisme comique et burlesque de Caro ne peut se comprendre autrement que par le contexte de ces années-là, années d'attente d'une réforme significative de l'Église. Si l'humanisme chrétien d'Érasme est indubitablement présent dans les pages du *Ser Agresto* commentateur, les suggestions réformistes du discours comique-burlesque de Caro doivent également beaucoup à Boccace et à l'Arétin. Comme son ami Francesco Sansovino, qui dans ses *Lettere sopra le dieci giornate del Decamerone* (1542) s'était servi de motifs de Boccace et de l'Arétin pour donner forme à ses inquiétudes religieuses⁹¹, Caro apprit de Boccace et du « dévôt » Arétin comment la littérature obscène pouvait instaurer un discours efficace mis au service d'une polémique anti-ecclésiastique. On comprendrait dès lors pourquoi la seule comédie de Caro, contenant la scène de la « Rome du diable », apparut plus comme une œuvre littéraire controversée que comme un texte théâtral conçu pour le spectacle et la propagande — ce qui expliquerait la représentation manquée de la pièce et la publication posthume d'un texte que Caro avait lui-même censuré.

91. Voir Maiko Favaro, « Tra fervori aretiniani e inquietudine religiosa. Le *Lettere sopra le dieci giornate del Decamerone* (1542) di Francesco Sansovino », in *Giovanni Boccaccio : tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, éd. Antonio Ferracini et Matteo Venier (Udine : Forum, 2014), 217–227.